



## El problema de la identidad en la danza contemporánea: del arte de la imitación al arte de la acción

---

*Gerald Siegmund*

### ¿Quién es esa chica?

Sobre el escenario vacío, una silla plegable y nada más. Una mujer con abrigo y sombrero sale a escena caminando algo rígida, pero deprisa. Se quita precipitadamente el abrigo, lo dobla, lo coloca sobre la silla y lo alisa con la mano. Se quita el sombrero rojo, deja que el chal se deslice al suelo, se sienta, se acomoda y se dispone a hablar por un micrófono. Pero algo se lo impide. Algo la molesta. Se toquetea nerviosamente el jersey, se lo quita. Debajo, descubre con asombro un sujetador blanco que se quita avergonzada. Pero eso es sólo el principio. La blusa bajo el sujetador también cae, y el pantalón. Debajo aparece un mono con estampado de leopardo. Se desprende de una capa tras otra, como una cebolla, deja caer al suelo ante sí camisas, blusas y chales. Se va desprendiendo de

una media tras otra, blancas, negras y color carne, una braguita tras otra, blanca, roja, verde, amarilla y lila. De repente, encuentra una camisa blanca arrugada en la rodilla. La mira con turbación. Mira a su alrededor, temerosa, como si divisara perseguidores. Parece no saber ya todo lo que lleva dentro. Ya no reconoce las partes que la convierten en lo que es. Una mujer se confiesa. Y lo que confiesa es ella misma, su identidad, que cambia con cada prenda de vestir que se quita. Desde la dama algo pija del principio hasta la muchacha joven que mira seductora al público, quitándose la ropa interior con intención a veces, otras tímida, La Ribot atraviesa en pocos minutos todas las imágenes imaginables de la feminidad.

Identidad, según el diccionario, significa "la unidad interior de la persona experimentada como 'propio ser'"; y procedente de la voz latina "idem", la "cualidad de idéntico", la existencia de alguien como individuo inconfundible. Pero en la pequeña miniatura escénica "¡Socorro! ¡Gloria!" de La Ribot ¿dónde está el individuo inconfundible? ¿dónde está la identidad y el propio ser experimentado como unidad, si detrás de cada máscara aparece otra persona distinta que parece no acordarse de sí misma? Según la definición clásica psicológico-social de la palabra, la identidad de la figura que La Ribot nos presenta ya no lo es. Y sin embargo, la pieza trata el problema de la identidad, incluso a más de un nivel. Pues lo que La Ribot nos muestra, ¿sigue siendo danza o ya es más bien teatro? Muchos espectadores así lo creen. Al fin y al cabo, no baila en el sentido convencional de la palabra, es decir, como movimiento en el tiempo y el espacio. La intérprete está sentada en la silla, o bien de pie. Y aunque se mueve de forma absolutamente tradicional, al ritmo de la música de piano que acompaña la pieza, el espacio que el cuerpo crea con sus movimientos en el caso de La Ribot desempeña un papel de escasa importancia. Más bien es su cuerpo el que se convierte en espacio en el que y alrededor del cual se producen cambios. Estos cambios afectan a nuestra idea de identidad.

El problema de la identidad en la danza, tema de esta conferencia, se presenta como doble ante este fondo. Por una parte, afecta a las figuras que representan los bailarines. Afecta a la configuración de sus papeles y su relación con el cuerpo que baila. Afecta a la coherencia que, sobre el escenario, le confieren signos como el vestuario o los gestos. Por otra parte, con la cuestión de la identidad en la danza se plan-

tea también la cuestión de la identidad de la danza como tal. ¿Cómo adquiere la danza su identidad como forma de arte independiente? La cuestión de la identidad en la danza está definida básicamente por la relación entre cuerpo y movimiento. Si esta relación cambia, la danza cambia su idea de identidad. En este sentido, el cuerpo y el movimiento pueden compararse en muchos aspectos a la pareja del erizo y la liebre. Por mucho que la liebre, el movimiento, intente adelantar al erizo, es decir, al cuerpo, este último siempre habrá llegado antes. Los dos nunca podrán moverse al mismo nivel. No pueden caminar en paralelo, de manera que coincidan sus movimientos. Más bien están condenados a girar eternamente uno en torno al otro, a adelantarse mutuamente y pasar de largo. Antes de volver sobre La Ribot, quiero hacer una incursión en la Historia. Este breve resumen histórico del problema de la identidad en la danza pretende poner de manifiesto que la idea de identidad fue un concepto amenazado desde el mismo momento en el que apareció por el horizonte. La transformación de las ideas de identidad depende, pues, de los distintos conceptos de cuerpo que quiero esbozar a continuación. No hay por qué preocuparse. Por mucho que la identidad se piense de otra manera en los escenarios de danza contemporánea, ni con mucho nos libramos de ella por eso.

### El arte de ser alguien

Desde Aristóteles, también la danza está obligada a imitar a las personas actuando. Siguiendo la Poética de Aristóteles, "la danza que utiliza el ritmo sin armonía (pues los que la practican por medio de ritmos gesticulantes mimetizan caracteres, pasiones y actos)". Aunque el filósofo menciona la danza más bien de pasada, en una oración subordinada, la exigencia del mimetismo, de la imitación constructiva de modelos, mantendrá su vigencia en las grandes reformas de la danza de los siglos posteriores. En el siglo XVIII, Jean-Georges Noverre orienta en ella su crítica a los ballets alegóricos de la Corte. Decía que el ballet había de imitar a la naturaleza, los bailarines habían de ser capaces de representar la complejidad de los sentimientos en transiciones fluidas. Para ello, según reza la séptima carta, cada mirada había de "expresar una impresión", cada gesto "revelar un pensamiento". "Todo hablará", porque "es verdadero". La identidad, según ello, se basa en un cortocircuito del lenguaje del movimiento y el cuerpo. El cuerpo garantiza la

identidad a la figura que baila, porque realiza los artificiales movimientos del ballet como si fueran lo más natural del mundo. El bailarín o la bailarina imitan con el movimiento rítmico sentimientos, actos y un carácter. El 'ritmo' se entiende aquí en el sentido etimológico de la palabra como 'forma', es decir, como algo que es lo que hace visible el sentimiento, lo que le da soporte y le adscribe carácter de arte.

Según Noverre, para poder imitar a la naturaleza, la danza debe orientarse en la pintura, pues los pintores habían estudiado e imitado a la naturaleza en toda su diversidad. En el cuadro, en la imagen llena de sentido, la danza adquiere su propia figura. Por lo tanto, el ballet como práctica imitadora de la pintura entiende el movimiento como la encauzada transición de postura sostenida a postura sostenida, de imagen a imagen. Porque sólo en el cuadro se desvela el significado del movimiento prácticamente en un golpe de vista, se presenta ante los ojos inteligiblemente. La danza como forma de arte adquiere su identidad, según esto, tomándola prestada del arte figurativo y de la literatura, de los que toma prestados sus dos principios de composición, la conducción de la acción y la forma figurativa. El cuerpo se piensa como superficie de la imagen, que puede leerse como un libro. Pero, con ello, la identidad de la danza a la que Noverre aspiraba con su reforma empieza ya a diluirse. Pues allí donde reina la dramaturgia del drama, la danza debe emplear medios como, por ejemplo, la pantomima, es decir, medios ajenos al movimiento. Por tanto, lo que actualmente percibimos como ajeno, como no-danza y ya-teatro, siempre estuvo incluido en los escenarios de danza.

Desde principios de la Modernidad, a finales del siglo XIX, el vocabulario del ballet clásico-romántico ya no basta —así lo entienden muchos artistas de la danza— para expresar los caracteres, emociones y mundos vitales contemporáneos. Coreógrafas y bailarinas como Isadora Duncan, Loïe Fuller y Ruth St. Dennis, y más tarde Martha Graham, Doris Humphrey y Mary Wigman rompen con el cuerpo erguido y la conducción de líneas desde una perspectiva central del ballet, para situar la danza sobre una base 'natural'. Por primera vez desde el Renacimiento, la danza ya no se comprende como técnica, sino como principio energético. Sus movimientos ahora ya no culminan en un cuadro que los anula, sino que, en un acto de autorreflexión, se toman en serio como movimientos y se analizan sus posibilidades. El rechazo del lenguaje del ballet, aunque percibido como antinatural, en

absoluto conlleva un rechazo de su concepto de identidad. La identidad, también para la danza de la Modernidad, sigue basándose en la unión de cuerpo y movimiento. El concepto de identidad como imitación ahora se fija a través de una serie de distintos lenguajes del movimiento, estructurados de manera diversa según cada coreógrafa. Martha Graham centra su atención en la respiración y desarrolla así un juego alternante de posturas del cuerpo abiertas y cerradas: 'Contraction' ('contracción') y 'Release' ('distensión'). Doris Humphrey disequilibra el cuerpo y el espacio cayendo y recuperándose, 'Fall and Recovery'. Mary Wigman y Rudolf von Laban comprenden la danza como lenguaje ordenado según ciertos criterios, como por ejemplo el 'fluir' del movimiento. Lo que todos tienen en común es que piensan el movimiento como motivado en el interior y anclado en el cuerpo. Pero a diferencia del ballet, el cuerpo en la danza moderna ya no representa las emociones que han de expresarse. Más bien las elabora desde el movimiento a través de aspectos dramáticos. El peligro que ciertamente acecha siempre al bailarín o bailarina es la pérdida del control sobre lo que baila. Los bailarines corren el peligro de ser arrastrados inconscientemente por el movimiento. La identidad de la danza y de los papeles teatrales como forma de arte amenaza con perderse exactamente en ese momento ebrio, extático o cruel en el que, en realidad, debería generarse. Para evitar una pérdida de la identidad, los movimientos han de hallar un lenguaje expresivo. Los movimientos articulan emociones humanas y arquetipos de alma, y simbolizan razones de la existencia humana sólo con ayuda de un lenguaje ampliamente inteligible, que no puede 'ser' sino sólo 'significar' la identidad intrínseca. Aquí la identidad se apoya en un concepto de cuerpo que convierte al cuerpo en un cuerpo que habla. Sirve a la articulación energética del movimiento, que en un segundo paso debe leerse como imitación y expresión de emociones. También en la Modernidad, como siempre, la identidad se basa en la fusión irresoluble de motivación interior y movimiento. La diferencia de la identidad en el ballet reside en que las emociones ya no se representan figurativamente en el cuerpo, sino que se hablan con el cuerpo.

### El arte de ser

La primera grieta en el concepto de identidad como identificación de motivación interna y movimiento externo como forma visible de la

emoción la abrió Merce Cunningham. Cunningham explora para la danza un campo en el que la identidad puede comprenderse de manera distinta a la imitación y la mímica, en el sentido de una reproducción corpórea de impulsos anímicos. Integrando las técnicas del azar, como lanzar una moneda o consultar el *I Ching*, el bailarín y coreógrafo ordena la sucesión de movimientos de sus bailarines de manera radicalmente distinta, consiguiendo así eludir la interioridad del movimiento. Cunningham evita tanto la memoria corporal personal de los bailarines como sus preferencias personales como coreógrafo. Desubjetiviza movimiento y coreografía y, con ello, consigue alienar el cuerpo de sí mismo. El cuerpo se redescubre de forma totalmente nueva en su potencial de movimiento. Sigue una lógica diferente a la de la imitación. Adquiere identidad sólo a través de la fragmentación, cuyas partes ha de asimilar inicialmente como extrañas o "antinaturales" el bailarín o bailarina en el proceso de la coreografía. De la distancia entre sujeto, cuerpo y movimiento surge una forma de identidad que podría definirse como actuación ejecutiva, como transformación permanente en la confrontación con lo otro, lo nuevo, lo inesperado. Siendo consecuente, en este caso ya no se podría emplear el término 'identidad' en el sentido de un ser propio interior al que se es idéntico a través de todos los papeles y situaciones de la vida. Cuando ese ser propio interior ya no es efectivo en la concepción del lenguaje del movimiento, también el cuerpo que baila, que se mueve, se convierte en campo de una confrontación con lo otro, lo nuevo y lo extraño, que somete a la danza a un cuestionamiento radical de sus posibilidades. La identidad aquí se basa en un concepto de cuerpo que no piensa el cuerpo primariamente desde su lado emocional, sino que lo comprende como base material que el bailarín debe hacer suya en el proceso de movimiento.

Volvamos al ejemplo del erizo y la liebre: en la estética de Merce Cunningham, la danza 'pura' como forma de arte es idéntica a sí misma, mientras que los cuerpos de los bailarines no lo son en absoluto. Tal como lo entiende la Modern Dance, si los bailarines son idénticos a su motivación y su movimiento, la danza no lo es. También desde el punto de vista histórico, siempre aparecieron como prestadas la identidad en la danza y la identidad de la danza. Lo que ha cambiado en los escenarios de danza es estrictamente el pensamiento acerca de la identidad que, a diferencia de su histórico destino de imitación, copia o mímica en la representación corporal de modelos, actual-

mente ha de pensarse más bien como performance, como ejecución procesual. No obstante, Cunningham trabajó con artistas figurativos como Robert Rauschenberg o Jasper Johns. Pero sus composiciones de imágenes siguieron siendo casuales y externas al movimiento y su dramaturgia. Si la danza con Merce Cunningham se revela como arte del movimiento más allá de las artes figurativas, la literatura y el teatro, es porque abandona el principio de la imitación. En el preciso instante en el que la danza se vuelve idéntica a sí misma, se aliena de su propia historia. Con ella, los bailarines se distancian de su propio cuerpo y de su memoria del movimiento.

### El arte de convertirse en otro

Al margen de perfiles psicológicos configurados en roles plausibles, el problema de la identidad en la danza actualmente se remite al propio cuerpo, al cuerpo como medio más importante de la danza. En los años noventa experimentamos una explosión sin precedente de los medios audiovisuales. Los canales de televisión se han multiplicado con la televisión privada y, con ellos, las imágenes de cuerpos moldeados por operaciones estéticas, transformados en potentes y férreos por el culturismo. Desde cada panel publicitario intentan seducirnos imágenes publicitarias con cuerpos erotizados y deseables. Los tatuajes y piercings re-ritualizan nuestra piel duchada e hidratada con crema. Hoy más que nunca, nuestros cuerpos están rodeados de imágenes y embargados por una economía de mercado global que sólo reconoce las distintas identidades culturales, étnicas y sexuales si son susceptibles de incorporarse al mercado. Vivimos en una "masificación del culto al cuerpo", como lo expresó el sociólogo francés Jean Baudrillard, que pone en escena constantemente el cuerpo y lo convierte en un signo que posee valor de cambio en una economía global.

Por lo tanto no es de extrañar que lo que estamos experimentando actualmente en la danza también sea un retorno de las imágenes. Pero un retorno que se configura de otra manera que en el siglo XVIII. Si para Jean-Georges Noverre el arte figurativo era el modelo para la composición de ballets, hoy la imagen se convierte en característica estructuradora del cuerpo que baila. El cuerpo adquiere su identidad a través de algo ajeno, externo a él, pero que, como recoge la psicología, siempre ha sido inherente a él, siempre le ha pertenecido de extraña



Gary Stevens

manera aunque le sea ajeno, es decir, a través de la imagen. Se puede decir con Sigmund Freud que aquello que es más propio del Yo, le es a la vez lo más ajeno. Sin la imagen del espejo no hay imagen de uno mismo. Y sin ima-

gen de uno mismo, no hay identidad. La danza contemporánea juega con este reflejo de imágenes en imágenes. Se sitúa entre imagen e imagen, para probar identidades de nuevo. Su idea de identidad ha abandonado el viejo vínculo entre cuerpo y movimiento en favor del vínculo entre cuerpo e imagen. En este paisaje de medios de comunicación, en el que las emisoras musicales pasan ininterrumpidamente vídeos con jóvenes dinámicos que no tienen nada mejor que hacer que pasarse el día bailando, la danza como forma de arte evidentemente debe cerciorarse de su identidad y su función. Todo ello suponiendo, naturalmente, que no tiene la intención de anular su potencial crítico en favor del puro ocio.

Recurriendo conscientemente a las soluciones propuestas durante los años sesenta, los bailarines y bailarinas, coreógrafos y coreógrafas contemporáneos buscan sus distintas respuestas en campos ajenos a la danza llamada 'pura'. El cuerpo ya no se comprende ni como recipiente o masa de modelar para emociones, ni como material para adueñarse de sí mismo. El cuerpo se convierte en texto en un punto o una superficie sobre la que se cruzan muchas cuerdas distintas de los más diversos campos de nuestra cultura. Así, la identidad aparece como pluralidad de significados no limitables. Roland Barthes, en su ensayo "De la obra al texto" de 1971, ha comprobado un cambio en nuestra comprensión de lo que es el lenguaje y, con él, también la literatura. Asegura que este cambio está relacionado con la evolución de disciplinas como la lingüística, la antropología, el marxismo y el psicoanálisis. "La novedad, lo que afecta a la idea de la obra, no necesariamente procede de una redistribución interna de cada una de



estas disciplinas, sino más bien de su encuentro relacionado con un objeto que tradicionalmente no es campo de ninguna de ellas." En la confrontación con un objeto extraño empieza a dibujarse para Barthes un desplazamiento o una "mutación", como él la llama, que hace de una obra de arte cerrada con un principio, un medio y un final un texto abierto, ampliable y acoplable a voluntad. Un texto consta de huellas de otros textos, está tejido con materiales, géneros y tipos heterogéneos, lo que hace difícil su clasificación.

Muchos de los experimentos contemporáneos en el campo de la danza resultan más comprensibles ante este fondo. La danza se confronta con un objeto que le es ajeno, una forma de arte o una disciplina científica que le es ajena para que surja algo nuevo, algo tercero que, según Barthes, no tiene su lugar ni en el uno ni en el otro campo. Jérôme Bel, por ejemplo, contempla así el cuerpo que baila desde el campo del teatro y de la semiótica. Explora el cuerpo como campo de las adscripciones de significados, como superficie de proyección de signos, que hacen su identidad dependiente de discursos sociales y designaciones del lenguaje. Admitir un ente del cuerpo le resulta ajeno. Xavier Le Roy se aproxima al campo de la danza desde las ciencias naturales. En "*Product of Circumstances*" (Producto de las circunstancias) nos cuenta sus trabajos de investigación en biología molecular para marcar células cancerígenas, mientras paralelamente expone su devenir como bailarín. En su pieza *Self-Unfinished* (Auto-inacabado), Le Roy ha trasladado a movimientos la investigación del cuerpo y su identidad. Ya el título hace referencia al proceso inacabado e inacabable que hace mutar constantemente la identidad del propio ser consigo. En su solo, Le Roy elude aquella transformación del cuerpo en signo observada por Baudrillard. Al mantenerse en tensión sostenida y movimiento lento constante, rechaza las subdivisiones que podrían detener, fraccionar y acabar el cuerpo. Inclínándose hacia delante sobre sí mismo, como para autoobservarse, se transforma continuamente ante nuestros ojos en fabulosos seres quiméricos nunca vistos, para los que no tenemos nombre y de los que no sabemos para qué podrían servirnos.

Volviendo al principio y a España: La Ribot piensa la danza desde el campo de las artes figurativas. En su serie *Piezas distinguidas* (1993), *Más distinguidas* (1997) —y siguiendo las leyes de la serie, también en su tercera entrega *Still Distinguished*, que aún no ha

estrenado aquí—, crea pequeñas obras de arte, pequeños cuadros que cuelga unos junto a otros como pinturas en una galería, y los pone a la venta. Cada una de sus piezas "distinguidas" tiene un título y puede ser adquirida por una persona sola, un grupo o un teatro. Los nombres de los compradores aparecen después formando parte de la pieza, como las caras de los mecenas en algunos cuadros del Renacimiento. En sus series de cuadros, que podrían continuarse a voluntad, La Ribot nos presenta un elenco de figuras distintas cuyo único punto de referencia común es su cuerpo. Inmóvil y recostada como en una pintura, en "Muriéndose la Sirena" nos presenta su espalda desnuda, sacudida de vez en cuando por pequeños movimientos espasmódicos. En "Cosmopolita" aparece luciendo un bañador verde brillante, mientras divide su cuerpo como un mapa, para cubrir la nariz, los brazos, las rodillas, con los nombres de distintas ciudades, países o regiones. "Caprichio Mio" la muestra envuelta en una toalla azul midiendo su cuerpo con una cinta métrica. Tímida y asustada, de pie apretándose contra una pared está en "Eufemia". Tiene la mano derecha sobre el pecho derecho, cuando de repente empieza a sangrar bajo la mano. La sangre chorrea por su vestido blanco, que aún se mancha más cuando lo frota, trastornada. Lenguaje, música y movimiento se funden en estas "piezas distinguidas" como en un poema escénico. La Ribot es todos esos personajes, su cuerpo adopta todas esas figuras que nada saben de las demás. Por ello, hace mucho que éste ya no garantiza identidad estable alguna. Más bien son los signos los que a posteriori lo convierten en lo que parecía ser desde siempre. ¿Quién es esa chica? Para los cuerpos de Jérôme Bel, Xavier Le Roy y La Ribot no hay reglas, o como dice Roland Barthes, no hay gramática, idioma que pudiera descifrarlas.

### El arte de ser un cuadro

De igual modo que Cindy Sherman en sus series de fotografías, La Ribot vuelve a ponerse en escena una y otra vez como Otra. Su identidad no es aceptada como algo dado que ya sólo ha de representarse en el escenario. En la rápida sucesión de sus miniaturas, su identidad aparece como un proceso de transformación, como una performance de y con signos, que genera diferentes formas y figuras,

sin que pueda preverse la dirección de su evolución, ni mucho menos su final. También Ion Munduate deja claro en su pieza *Lucía con zeta*, en la que quiero detenerme para finalizar, que los signos ya no están en correspondencia con el cuerpo y, así, deshacen y desplazan identidades. Esta pieza del año 1998 consta de tres partes diferenciadas. En cada una de las partes, Ion Munduate adopta una identidad diferente, sin mediación lógica ni psicológica. En la oscuridad del escenario hay una figura sentada a una mesa dándole la espalda al público. La pieza comienza con un pequeño teatro de imágenes, que constituye su tema. A través de una linterna mágica, sobre una pequeña pantalla se proyectan ante él imágenes, pinturas rupestres de personas que él intenta agarrar. Con una pala, pretende atraparlas o arañar la pared para sacarlas, empresa en la que, naturalmente, fracasa. Las figuras, dibujadas con trazos toscos, se le escapan deslizándose por la pala. Se levanta. Vistiendo únicamente unos calzoncillos blancos, zapatillas deportivas blancas y una peluca rubia, recogida en una trenza, prueba a caminar por primera vez. Mueve bruscamente la cadera hacia delante. Sus movimientos son fuertes; patea rítmicamente el suelo con un pie, como un caballo, mientras se golpea los muslos desnudos. Ion Munduate se fabrica imágenes de sí mismo imitando las imágenes andantes. Su identidad se crea con la imitación de una imagen, que genera al imitador en el proceso de la imitación. Él es nadie, nada, antes de haberse sometido al proceso de apropiación, un proceso que, por otra parte, no lo convierte en idéntico a sí mismo, aunque sólo sea por la razón de que 'él' antes aún no existía. La imitación sigue escribiéndolo, y con la sucesión de imágenes y signos constantemente lo convierte en otro. La imitación —quiero expresarlo así— lo transforma en un concepto.

En la tercera parte, Munduate se ha puesto una camiseta blanca y un pantalón blanco, con los que casi se funde ópticamente con la pared blanca a lo largo de la que se desliza. De repente, lo enmarca la luz de un proyector, de la que no puede huir por mucho que se revuelva. Aparece su imagen proyectada. Él se duplica, intenta colocarse de modo que se superponga a su imagen, y entonces su cuerpo se vuelve tan translúcido como si él mismo fuera también una proyección. ¿Qué es imagen, qué es realidad? Aquí apenas se distinguen. Las imágenes se suceden vertiginosamente, unas tan reales o irreales como las otras. Pero la identificación fracasa una y otra vez. Munduate

salta hacia un lado, se lanza de izquierda a derecha, mientras su imagen se mueve de derecha a izquierda. El erizo y la liebre: tampoco aquí pueden reunirse. Ion Munduate, como todos nosotros, no puede alcanzar su imagen. Pero en sus violentos movimientos lanzándose a uno y otro lado, su cuerpo se experimenta como resistente. Se le puede sentir y oír. Forma una especie de sustrato sensorial, que elude lo abstracto, lo incorpóreo y cerrado de la imagen.

Puede considerarse que el verdadero logro de la danza consiste en mantener abierta esa diferencia y no fundirse con la imagen. Pues lejos de desmaterializarse y desaparecer en el mundo imaginario de las imágenes, la danza contemporánea afirma precisamente el cuerpo y su materialidad. La "diferencia icónica", designada condición de viabilidad del medio 'imagen' por los estudiosos del arte, nos permite distinguir entre la imagen como portadora de información y su sustrato material, pudiendo dirigir nuestra atención alternativamente a uno y otro nivel. Las imágenes de los medios de comunicación han perdido esta diferencia básica en la imagen, que puede precipitarse en el contraste entre superficie de la imagen y acontecimientos de la imagen, superficie y profundidad. En el caso de La Ribot, como en el de Ion Munduate, ésta se mantiene siempre en el ensayo de identidades entre imagen e imagen. Sus cuerpos como sustrato de la danza no desaparecen. Se constituyen en el movimiento entre todos los signos e imágenes como cuerpos que bailan, que reflexionan sobre la condición de viabilidad.

Gerald Siegmund es doctor en Estudios Teatrales y Literatura Inglesa. Asistente de dramaturgia en el Theater am Turm (Frankfurt am Main y en el Theater Basel). Crítico de danza y artes escénicas para las revistas *F.A.Z.*, *Ballet International* y *Dance Europa*, ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas o libros en colaboración. Actualmente es profesor en el Departamento de Estudios Teatrales Aplicados de la Universidad de Giessen.

